

GREGORIJANSKA EKSPRESIJA KAO INSPIRACIJA ZA STVARANJE IDEALNE CRKVE KOMPOZICIJE – PRIMJERI IZ SAKRALNOGA OPUSA SKLADATELJA ANTONA BRUCKNERA

Sažetak:

Glazbeni velikani 19. stoljeća ostavili su znatan broj djela inspiriranih crkvenom tematikom. Ipak, njihova je liturgijska primjena i teološka istinitost vrlo diskutabilna. Cilj ovoga rada jest prikaz utjecaja gregorijanske umjetnosti na sakralni opus Antona Brucknera – skladatelja koji je uspio spojiti teološko značenje riječi s glazbenom estetikom onoga vremena.

Ključne riječi: Bruckner, romantizam, utjecaj gregorijanike, crkvena kompozicija

Uvod

Je li moguće skladati crkvenu kompoziciju koja će snažno uporište naći u gregorijanskom elementu, a da on u konačnom rezultatu biva nerazpoznatljiv, tj. skriven? Kakav je odnos gregorijanskoga predloška s novonastalim materijalom i zašto se skladatelj odlučio za takav pristup? Glazbena aktualizacija i iskustvenost teološke riječi spadaju u glavne odlike gregorijanske monodije. Mnogi skladatelji pokušali su gregorijansku frazu odjenuti u novo ruho i na taj način postići sakralnost i kompatibilnost s liturgijskim događajem. Ipak, pokazalo se da uporaba gregorijanskoga citata nije bila jamstvo za uspješnost njihove kreacije, pa je tako nastala skladba koja je primjerenija za koncertni nego za liturgijski prostor. Gregorijanika se razvijala zajedno s liturgijom i njezina je primarna uloga liturgijska. No, zbog svojega monodijskoga virtuoziteta, umjetničke složenosti i utjecaja na cjelokupnu baštinu zapadne glazbe, ona zaista i zaslužuje očitovati svoj koncertni potencijal. Na

isti način, liturgijsku i istovremeno koncertnu kvalitetu nalazimo u sakralnom opusu skladatelja Antona Brucknera. Što je bilo presudno za nastanak idealne crkvene kompozicije i koje su zajedničke vrijednosti gregorijanskoga autora i skladatelja Brucknera, pokušat ćemo doznati kroz sažet povijesni pregled, a konkretno i na teološko-glazbenoj usporedbi glasovitoga moteta *Christus factus est* WAB 11 s istoimenim gregorijanskim napjevom.

Anton Bruckner (Ansfelden, 1824. – Beč, 1896.)

Anton Bruckner rođen je u Ansfeldenu, gornjoaustrijskom selu, kao prvo od jedanaestero djece. Početnu glazbenu obrazbu dobiva od oca Antona. Daljnje obrazovanje iz orgulja i kompozicije stječe na Sveučilištu za umjetnost u Beču, na kojem je poslije naslijedio svojega profesora, glasovitoga Simona Sechtera, kao nastavnik harmonije i kontrapunkta. Među najpoznatijim Brucknerovim učenicima bio je Gustav Mahler. Bruckner ostvaruje bogat inozemni skladateljski





ugled te kao orguljaš i improvizator na koncertnim turnejama u Nancyju, Parizu i Londonu. U domovini tek kasnije stječe naklonost publike i glazbene kritike, oko 1880. Iznimno poštovanje gajio je prema R. Wagneru, kojemu je posvetio svoju *Treću simfoniju*. Sveučilište u Beču 1881. dodijelilo mu je počasni doktorat, a velik uspjeh u prijestolnici glazbe donosi mu izvedba *Te Deuma* 1886. Godine 1894. napušta nastavničku službu zbog narušenoga zdravlja (pati od manijskoga sindroma). Umire u Beču 1896., gdje do zadnjega trenutka radi na *Finalu* svoje *Devete simfonije*. Najpoznatiji je kao skladatelj simfonijske glazbe i kao iznimno uspješan skladatelj sakralne glazbe 19. stoljeća. Napisao je četiri velike mise, pet psalama, *Rekvijem*, *Magnificat*, *Te Deum*, 40-ak graduala, ofertorija, antifona, himana i ostalih sakralnih moteta.

Utjecaj liturgije na Brucknera i njegov odnos prema crkvenoj glazbi

Muzički dar mladoga Antona bio je toliko primjetan da ga otac (*regens chori* i orguljaš mjesne crkve u Ansfeldenu) u dobi od jedanaest godina šalje u Hörsching na daljnu poduku svojemu rođaku J. B. Weißu, koji je i sam bio dobar skladatelj, orguljaš i poznavatelj *generalbasa*. Weiß sa svojim crkvenim zborom uvježbava djela Haydna i Mozarta, što je za mladoga Brucknera prvi susret sa sakralnošću bečkih klasičara. Tom prigodom upoznaje zbarski slog u oba Haydnova oratorija te u Mozartovim sakralnim djelima, kao i tretman instrumentalnih grupa.¹ U dobi od trinaest godina umire mu otac, a on postaje pjevač u dječjačkom zboru u samostanu sv. Floriana kod Linza gdje usporedno uči violinu i orgulje. Učitelj i orguljaš u sv. Florianu postaje 1845. Godine 1853. pristupa ispitu pred trojicom poznatih bečkih glazbenika, među kojima je i Simon Sechter (njegov budući pro-

fesor iz kontrapunkta) i dobiva diplomu iz orgulja koja mu je omogućila da 1855. postane katedralni orguljaš u Linzu.²

Općenito, 19. stoljeće u manjoj je mjeri razdoblje liturgijske crkvene glazbe nego sveukupne duhovne glazbe. Odvajanje estetskoga aspekta od liturgijskoga jedna je od najfundamentalnijih činjenica za ono razdoblje. Historiografija crkvene glazbe tendira k tomu da važna djela toga razdoblja isključi iz razmatranja jer su ona, premda religiozno nadahnuta, svoje mjesto našla manje u crkvi nego u koncertnoj dvorani.³

Vrijeme između Francuske revolucije i Prvoga svjetskoga rata bilo je građanska epoha. Središnji pojam građanskoga mišljenja koji se od sredine 18. stoljeća uvriježio u crkvenoj glazbi bio je *nabožno izgrađivanje*: crkvena je glazba, umjesto dotadašnjega slavopoja Bogu, primarno usmjeravala zajednicu na duhovno razmatranje.⁴ Građanski neohumanizam dovodi do razaranja institucionalnosti crkvene glazbe – revolucija obrazovnoga sustava rezultirala je odvajanjem škole od Crkve. To se posljedično negativno reflektiralo na glazbu, koja je stoljećima bila dio nastavnoga plana latinskih škola, a služba kantora – posrednika između Crkve i škole te unutar škole između glazbene i jezične nastave – postaje suvišna.⁵ Većina skladatelja 19. stoljeća više nije u crkvenoj službi, poput Bacha ili Mozarta u Salzburgu. Njihove sakralne kompozicije nastaju osobnom odlukom ili zbog narudžbe. Međutim, Brucknerovo odrastanje i odgoj pod okriljem katoličke liturgije i kasniji angažmani oko nje presudni su čimbenici pri definiranju stilskoga identiteta. Za razliku od Wagnera, on svoje stilsko uporište ne nalazi u operama Webera i Meyerbeera,

¹ Usp. Leopold NOWAK, u: *Anton Bruckner Musik und Leben*, Rudolf Trauner Verlag, Linz, 1973., 19.

² Usp. Casper HÖWELER, Anton Bruckner, u: *Muzički leksikon*, Matica srpska, Novi Sad, 1990., 106.

³ Carl DAHLHAUS, 1830.-1848., u: *Glazba 19. stoljeća*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb, 2007., 176.

⁴ Isto, 177.

⁵ Isto.



nego u tradiciji kasnobarokne polifonije, orguljaške kompozicije, improvizacije i katoličke duhovne glazbe.⁶ Prema Eggebrechtovu psihogramu, »bitna obilježja Brucknerova glazbenoga izraza treba potražiti u doživljajima seoskoga dječaka, ministranta, učenika u sviranju na orguljama«.⁷

Da je Brucknerova crkvena glazba važnija od njegovih simfonija, konstatacija je koja ne će iznenaditi iskusne poznavatelje njegova sakralnoga opusa. Istinska individualnost i originalnost izraženi su i čišće – u smislu sadržaja i forme – u njegovim sakralnim skladbama nego u simfonijskim.⁸

Utjecaj gregorijanike na Brucknera

U glazbenom izričaju, stilski ideal za sakralnu kompoziciju u liturgijske svrhe postaje zbarski *a cappella* slog. Ponovno oživljavanje Palestrine u Italiji i osnivanje *Općega cecilijanskoga udruženja* u Regensburgu (tzv. *cecilijanski pokret*) organizirani su europski koncepti za obnovu liturgijske glazbe čiji se utjecaj proširio i na hrvatsko područje, u ono vrijeme pod jurisdikcijom Austrijske Monarhije. Također, jača interes za gregorijaniku i zbog restauracije gregorijanskoga korala koju sustavno provode benediktinci u opatiji Solesmes u Francuskoj.⁹ Oni 1880. na čelu s J. Pothierom izdaju *Les melodies gregoriennes*, prvi plod temeljitoga čišćenja gregorijanskoga korala od štete koju mu je nanijelo *Medičesko izdanje*.¹⁰

Zamah revitalizaciji gregorijanike daje i motuproprij pape Pija X. *Tra le sollecitudini* iz 1903., koji navodi da je gregorijansko pjevanje vlastitost rimske liturgije i zauzima prioritetno mjesto u liturgiji, a rimska sveta polifonija po uzoru na G. P. da Palestrinu po vrijednosti dolazi odmah iza gregorijanskoga pjevanja.¹¹

U jeku cecilijanskoga pokreta, koji je imao golem utjecaj,¹² zanimljivo je pratiti infiltraciju gregorijanskih elemenata u novu crkvenu glazbu, napose kod A. Brucknera i F. Liszta. Ipak, kod Liszta su oni jasnije, konzistentnije i svjesnije korišteni, ali ne u arhaičnom stilu, već u modernom izričaju i bez odustajanja od dramatičnih i romantičnih estetskih vrijednosti.¹³ Eggebrecht ističe da je Bruckner za cijela života bio orguljaš koji je zanosio slušatelje svojim umijećem improvizacije,¹⁴ atavještina odražavase i na njegove simfonije, čiji izraz ponekad uključuje improvizacijske »nezgrapnosti i nedorečenosti«.¹⁵

Za Uskrs 1884. Bruckner putuje u Prag gdje kolaudira nove orgulje. Na Uskrsni ponedjeljak vode ga u samostan Emaus, gdje pobožno sluša gregorijanski koral na trosatnoj uskrsnoj liturgiji. Međutim, Bruckner je smatrao da uporaba gregorijanskih elemenata u novim skladbama ne predstavlja reformu crkvene kompozicije. Dobro mu je poznat *cantus planus*, jer je kao orguljaš pratio rezponzorije u okviru li-

⁶ Viktor ŽMEGAČ, Anton Bruckner, u: *Majstori europske glazbe*, Matica hrvatska, Zagreb, 2009., 571.

⁷ Isto, 573.

⁸ Usp. Dika NEWLIN, Bruckner als Kirchenkomponist, u: *Bruckner/Mahler/Schönberg*, Bergland Verlag Wien, Beč, 1954., 63.

⁹ Usp. Izak ŠPRALJA, Povijest crkvene glazbe u Hrvata, u: *Crkvena glazba*, Hrvatsko književno društvo sv. Ćirila i Metoda, Zagreb, 1988., 179.

¹⁰ Usp. Miroslav MARTINJAK, Povijesni pregled, u: *Gregorijansko pjevanje – baština i vrelo rimske liturgije*, Hrvatsko društvo crkvenih glazbenika, Institut za crkvenu glazbu »Albe Vidaković«, Zagreb, 1997., 30.

¹¹ Usp. Isto, 31.; Usp. Izak ŠPRALJA, Povijest crkvene glazbe u Hrvata, u: *Crkvena glazba*, Hrvatsko književno društvo sv. Ćirila i Metoda, Zagreb, 1988., 191.

¹² Usp. Ulrich MICHELS, 19. st./Duhovna glazba II, u: *Atlas glazbe 2*, Golden marketing, Zagreb, 2006., 463.

¹³ Usp. Dika NEWLIN, Bruckner als Kirchenkomponist, u: *Bruckner/Mahler/Schönberg*, Bergland Verlag Wien, Beč, 1954., 74.

¹⁴ Viktor ŽMEGAČ, Anton Bruckner, u: *Majstori europske glazbe*, Matica hrvatska, Zagreb, 2009., 573.; Usp. Leopold NOWAK, Dem Ruhm entgegen, u: *Anton Bruckner Musik und Leben*, Rudolf Trauner Verlag, Linz, 1973., 218.

¹⁵ Usp. Viktor ŽMEGAČ, Anton Bruckner, u: *Majstori europske glazbe*, Matica hrvatska, Zagreb, 2009., 573.



turgije.¹⁶ Stoga je posve prirodno da estetika gregorijanske monodije utječe, ili se barem aludira na nju u nekim njegovim sakralnim djelima.¹⁷ Slijedi nekoliko primjera.

* *Tota pulchra es Maria*, WAB¹⁸ 46 po obliku je marijanska antifona kojoj je očigledno uzor materijal (poput) *cantus planusa*. Skladana je u Beču 1878. Dijalog solista i zbora istim sadržajem, i to kontinuirano, zapravo je ideja responzorijalnoga pjevanja (Notni primjer 1.).

Notni primjer 1. *Tota pulchra es* WAB 46, početak

Na isti način, u djelima većega opsega kao što je *Misa u e-molu*, Bruckner se priklanja gregorijanskoj tradiciji rabeći intonativne invokacijske fragmente *Gloria in excelsis Deo* i *Credo in unum Deum* – očigledno, iz praktičnih razloga: radi ostvarivanja dijaloga između svećenika i zbora i održavanja kvalitetnoga liturgijskoga kontinuiteta.

* *Veni Creator Spiritus* WAB 50 iz 1884. doslovna je orguljska harmonizacija melodijske linije istoimenoga gregorijanskoga himna, koja je najvjerojatnije realizirana za liturgijske potrebe. »Vertikaliziranjem« svake tonske visine po uzoru na priručnik o pratnji gregorijanskoga korala ondašnjega suvremenika L. Niedermeyera¹⁹ – ali ipak zanemarujući pravila modaliteta koje Niedermeyer zahtijeva²⁰ – Bruckner pokazuje da ne odustaje od vlastite harmonijske estetike, što potvrđuje navode da u svojem sakralnom izričaju nije uzimao u obzir ograničenja koja uvjetuje modalitet niti je bio »okovan« cecilijanskim idejama.²¹ (Notni primjer 2.)

¹⁶ Usp. Viktor ŽMEGAČ, Anton Bruckner, u: *Majstori europske glazbe*, Matica hrvatska, Zagreb, 2009., 573.

¹⁷ Usp. Dika NEWLIN, Bruckner als Kirchenkomponist, u: *Bruckner/Mahler/Schönberg*, Bergland Verlag Wien, Beč, 1954., 75.

¹⁸ »Werkverzeichnis Anton Bruckner«, kataloška oznaka opusa.

¹⁹ Usp. Louis NIEDERMEYER, Joseph D'ORTIGUE, General rules of plainsong accompaniment, u: *Gregorian Accompaniment*, Nowello, Ewer & Co., Boston, 1905., 15–17.

²⁰ Iako Niedermeyer preporučuje harmoniziranje svakoga tona gregorijanske melodije, tzv. vertikaliziranje, u harmonizaciji dopušta uporabu tonova isključivo konkretne modalne ljestvice.

²¹ John WILLIAMSON, Bruckner and the motet, u: *The Cambridge Companion to Bruckner*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004., 59.

Notni primjer 2. Brucknerova harmonizacija himna *Veni Creator*

* Utjecaj gregorijanske psalmodije nalazimo u introitusu za dvostruki zbor, tri trombona i orgulje *Ecce sacerdos magnus* WAB 13 – *Evo, veliki svećenik*, koji je skladan za ulazak biskupa u linšku katedralu u listopadu 1885. Skladatelj se okoristio četvrtim psalmodijskim tonusom (t. 81-82), bez zapjeva i *flekse*, dok u središnjoj kadenci alterira melodijsko-retorički stupanj iznad recitativnoga tona iz modalnoga TI u TU, zbog čega tonus poprima tonalitetni prizvuk (*Notni primjer 3.*²²).

ČETVRTI TONUS .

81 [Choral]

82

Notni primjer 3.²² Utjecaj psalmodije u *Ecce sacerdos magnus*

Christus factus est

Brucknerov motet *Christus factus est* WAB 11 izvrstan je primjer za uzornu crkvenu kompoziciju iz razdoblja romantizma. Ona je vjerniku sposobna pružiti gotovo opipljivo iskustvo teološkoga otajstva aktualiziranoga glazbenim izričajem. Ovaj gradual ima posebnu važnost u liturgiji kroz sve dane Velikoga tjedna te poput *lajtmotiva* vrlo spretno ocrtava i nudi sintezu cijele drame Otkupljenja: Kristove muke, smrti i uskrsnuća.²³ Riječ je o tekstu iz Pavlove poslanice Filipljanima (2, 8-9):

²² Ogladni primjer psalmodijskoga tonusa preuzet je iz udžbenika Miroslav MARTINJAK, *Gregorijansko pjevanje – baština i vrelo rimske liturgije*, HDCG i Institut za crkvenu glazbu »Albe Vidaković«, Zagreb, 1997.

²³ Katarina KOPREK, *Modalnost – sastavni dio zvučne komponente gregorijanskih napjeva – egzegeza*, u: *Snaga pjevanje Riječi*, Hrvatsko društvo crkvenih glazbenika, Zagreb, 2013., 211.





*Christus factus est [pro nobis] obédiens usque ad mortem, mortem autem crucis.
Krist postade [za nas] poslušan do smrti, smrti na križu.
Propter quod et Deus exaltávit illum et dedit illi nomen quod est super omne nomen.
Zato ga Bog preuzvisi i darova mu ime, ime nad svakim imenom.*

U glazbenom i teološko-retoričkom smislu, Brucknerov motet na ključnim mjestima postiže nevjerojatnu ekspresivnu podudarnost i točnost s istoimenom gregorijanskom kompozicijom skladanom u petom modusu. Izbor ovoga modusa govori o promišljenosti gregorijanskoga autora koji poštuje njegov uvriježeni *ethos*. Jedinstveni opis *ethosa* na srednjovjekovnom reljefu u opatiji Cluny otkriva: *Peti pokazuje koliko se spušta netko tko se ponizuje*. Prema toj definiciji, ovaj modus poručuje da onaj koji sam sebe uzdiže jest vrlo nisko, i obratno. Čovjek koji je ponižen diže se do najviših visina.²⁴ Upravo tako Krist, koji se ponizio za nas, biva uzvišen od Oca.

Melodijska linija prve fraze gregorijanske kompozicije građena je na toničkom tonu FA.

Vrlo jednostavan početak u recitativnom stilu s fluidnim podrhtavanjima glasa zaokuplja pozornost slušatelja. Mirnoća simbolizira Kristovu skromnost i poniznost. Isti učinak postiže Bruckner sopranskim recitativom i decentnom harmonijskom podlogom. Gregorijanski autor zatim piše kadencirajuću melizmatsku formulu [*no-bis*] s istaknutim ispjevanjem melodijskih visina: čak sedam od devet tonova ove neumatske grupacije (*pes subtripunctis, clivis, pes*), koji obavijaju toniku, sadrže *epizemu*. Dana je iznimna ekspresija i retorička važnost misli da je Krist postao poslušan *za nas*. S druge strane, Bruckner upravo u tom trenutku slušatelja sasvim neočekivano uvodi u napuljsku sferu²⁵ (sekstakord g-b-es u relaciji s kvintakordom d-f-a na početku), te harmonijsko-vertikalnim alatom postiže ekvivalentni učinak (*Notni primjer 4.*).

Moderato misterioso

Sopran *p* Chri-stus fa-ctus est pro no - bis

Alt *p* Chri-stus fa-ctus est pro no - bis

Tenor *p* Chri-stus fa-ctus est pro no - bis

Baß *p* Chri-stus fa-ctus est pro no - bis

GR. V C Hri-stus factus est pro no - bis

Notni primjer 4. Tretman teksta prve fraze, usporedba

²⁴ Katarina KOPREK, Modalitet i *ethos* gregorijanskoga repertoara, u: *Modaliteti gregorijanskih napjeva*, Sveučilište u Zagrebu – Katolički bogoslovni fakultet, Zagreb, 2019., 87.

²⁵ U prvoj frazi Brucknerove kompozicije ne nalazimo, u teorijskom smislu, potvrdu tonaliteta d-mola nastupom dominantne mu harmonije, ali repetirajući oslonci na kvintakordu, sekstakordu i povratku na kvintakord d-f-a preko prohodnih tonova u mirnom i izvjesnom vremenskom protoku kao da su dovoljni za učvršćivanje tonalitetnoga konteksta d-mola. Isto takav repetirajući oslonac – *usidrenje* na jednoj žici (*cordi*) – s blagim fluidnim ukrašavanjima donosi nam i spomenuta gregorijanska kompozicija.

Tekstni izvornik ovoga fragmenta iz Poslanice Filipljanima glasi: *Krist postade poslušan do smrti, smrti na križu...*, i kao takav se i danas rabi u Misalu rimske liturgije. Važno je istaknuti da u izvorniku ne nalazimo formulaciju *pro nobis* (za nas): riječ je o intervenciji na izvorni tekstni predložak koju je proveo sâm gregorijanski autor,²⁶ a poštuje ju i Bruckner. Konstrukcija melodijskoga *incisa* je jasna: nakon silabičkoga konteksta – recitativa na početku, stil se razvija raširenim vrijednostima na riječi *no-bis*, što znači ne samo da inzistira na tome da je *Krist... postao poslušan do smrti*, čak *smrti na križu*, nego je sve to učinio za nas (*pro nobis*).²⁷

Nakon početka silabičkoga karaktera, u drugoj frazi gregorijanskoga napjeva slijedi neočekivana eksplozija melizmatike realizirana ukrašenim zapjevom petoga psalmodijskoga tonusa koji se uzdiže na modalnu dominantu DO – čvrsto i odlučno postavljenu *bivirgom s epizemom*. Upravo je Kristova poslušnost (*obédiens*) Bogu do smrti bila presudna za ljudsko otkupljenje – što je razlog naše radosti i zahvalnosti – pa gregorijanski autor u ovom trenutku realizira melodijski klimaks prvoga dijela graduala uz vrlo jasnu semiološko-interpretativnu naznaku njegove diskretne i nenametljive, pa čak i nešto poletnije izvedbe. Ova analogija prisutna je i kod Brucknera, naravno, u njegovu stilskom izričaju. Silabička homogenost dionica iz uvoda sada se raspršila u polifonu plastičnost – u motivičko-imitacijski rad s baroknim odlikama koje uskoro bivaju ublažene romantičnom sekvencom pred kraj oktavno silaznoga basa, ulančanim septakordima, a sve to s tekstom u prvom planu (*Notni primjer 5*).

The image shows a musical score for the phrase 'obédiens'. It consists of four staves: a vocal line at the top, followed by alto, tenor, and bass lines. The lyrics are 'o-be-di-ens, o-be-di-ens, o-be-di-ens, o-be-di-ens'. The score includes dynamic markings such as 'mf', 'f', and 'dim. sempre'. There are also some performance instructions like 'dim. sempre' written above the notes. The score is in G major and 4/4 time.

Notni primjer 5. *Tretman teksta druge fraze, usporedba*

Posljednja fraza gregorijanskoga *responsuma* pojačava melizmatički tretman teksta – priprema vrhunac ovoga stila u versu koji će uslijediti. Smirivanje na tonici [*crucis*] te spuštanje melodijske linije do najdublje tona nevjerojatni je odraz duševnoga stanja koje gregorijanist prolazi i pretače u glazbu: (... *poslušan za nas do smrti, smrti na križu*). Kako interpretirati melodijski antiklimaks na *crucis*, *križu*? Je li to

²⁶ Usp. Katarina KOPREK, *Modalnost – sastavni dio zvučne komponente gregorijanskih napjeva – egzegeza*, u: *Snaga pjevane Riječi*, Hrvatsko društvo crkvenih glazbenika, Zagreb, 2013., 210.

²⁷ *Isto*, 211.



izraz pognute glave i priznanja ljudske krivice i odgovornosti za sramotni čin raspeća? Možemo li prepoznati tu istu korelaciju i duševnost u Brucknerovu izrazu u solu basovske dionice? (Notni primjer 6.)



mor-tem au-tem cru- cis.

mor-tem au-tem cru- cis.

mor-tem au-tem cru- cis.

mor-tem au-tem cru- cis.

Notni primjer 6. Tretman teksta treće fraze, usporedba

U završetku ovoga odsječka Bruckner bilježi stanku. Znakovito, jer i gregorijanskoj kompoziciji ovdje završava prvi dio. Uslijedit će vers *Zato ga Bog preuzvisi i darova mu ime, ime nad svakim imenom* u virtuoznoj psalmodijsko-melizmatskoj raskoši i namijenjen solistu, a melizmatičku monodiju Bruckner će kompenzirati izraženim polifonim vođenjem dionica, dinamičkim ekstremima i dramatskim ponavljanjima tekstnoga sadržaja.

Zaključak

Glazba 19. stoljeća baštini znatnu količinu glazbe nadahnete kršćanskom tematikom. Migracija glazbenoga života iz sakralnoga prostora u velike koncertne dvorane izazvala je potrebu za većim izvoditeljskim aparatom, a glazbene forme poput mise poprimaju simfonijski opseg i intenzitet. Pokušaj integracije takve glazbene tvorevine u liturgijski obred znatno opterećuje i narušava liturgijski hod. Zato *cecilijanski pokret*, između ostaloga, uspijeva održati ideal crkvene kompozicije (gregorijanika i sveta polifonija po uzoru na G. P. da Palestrinu), za što velik interes pokazuju velikani poput F. Liszta i A. Brucknera. Iako je teško naići na izravan citat gregorijanske melodije u sakralnom opusu Antona Brucknera, nesumnjivo je bio upoznat s gregorijanskim načelima. Na koncu ih je uspješno pretočio u svoj originalni glazbeno-teološki izraz, a sve u skladu s glazbenom estetikom onoga vremena. To se očituje ponajprije u brižnom odnosu prema tekstu, koji je – sudeći po ranijim primjerima – po uzoru na gregorijanskoga skladatelja. Gregorijanska melodija uvijek proizlazi iz meditacije i kontemplacije nad tekstnim predloškom, a rezultat takva načina skladanja jest molitvena i iskustvena teološka egzegeza.